



# JANUS 5 (2016) 166-185

ISSN 2254-7290

## La “novelera condición del siglo”: el papel de la industria teatral en la recepción del teatro barroco en la primera mitad del siglo XVIII \*

Jordi Bermejo Gregorio  
Universitat de Barcelona (España)  
[j.bermejo.gregorio@gmail.com](mailto:j.bermejo.gregorio@gmail.com)

JANUS 5 (2016)

Fecha recepción: 24/10/16, Fecha de publicación: 31/12/2016

<URL: <http://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=73>>

### Resumen

Este trabajo pretende descubrir el poder que tuvo la industria teatral mediante la mercantilización de las piezas de teatro popular. La continua especulación de la espectacularidad escenográfica y musical en detrimento de la dimensión dramática manipuló el gusto popular por las comedias de aparato. Pero también tergiversó la recepción del teatro barroco por parte de sus defensores en el siglo XVIII. Mediante el análisis y estudio de las opiniones de uno de los últimos dramaturgos barrocos –Antonio de Zamora– y la comparación con los juicios de un representante del tradicionalismo durante la mitad del siglo –Tomás de Erauso y Zabaleta– se comprobará la influencia de la industria teatral en las posiciones de las discusiones sobre el teatro dieciochesco.

### Palabras clave

teatro popular del siglo XVIII, industria teatral, recepción del teatro barroco, Antonio de Zamora, Tomás Erauso y Zabaleta

### Title

"Imaginative condition century": the role of theatrical industry on reception of baroque theatre in the first half of the 18th century

### Abstract

This paper discovers the power that the theatrical industry had through the mercantilization of popular theatre. The continual speculation of scenic and musical spectacle –at the expense of dramatic dimension– manipulated the popular taste for great comedies. However it also distorted the reception of Baroque theatre of its defenders in the middle of the 18th century. The comparison between the opinions

of one of the last baroque playwright's opinions –Antonio de Zamora– and the judgments of a traditionalism representative –Tomás de Erauso y Zabaleta– will verify the influence of the theatrical industry in the positions of the discussions on the 18th's theatre.

### Keywords

popular theatre of XVIIIth century, theatrical industry, theatre Baroque reception, Antonio de Zamora, Tomás Erauso y Zabaleta



Hace casi dos décadas reconocía Josep Maria Sala Valldaura que la querella teatral del siglo XVIII se basaba en, aparte del gusto del presente contra el del pasado, “la dicotomía existente entre los intereses neoclásicos e ilustrados de unos –los preceptistas, los reformadores, la *intelligentsia* de la época– y los intereses de quienes viven de los corrales de comedia y su público –la mayoría de autores–” (Sala Valldaura, 2000: 165). El estudio de la recepción de Antonio de Zamora (1665-1727) durante la primera mitad del siglo XVIII aporta nuevos datos sobre los intereses del segundo grupo referido más arriba, especialmente sobre la variante teóricamente externa al mundo literario que fue la industria teatral de Madrid de dicho periodo. Son las palabras de Felipe de Medrano de San Martín (1695-1768), heredero del dramaturgo<sup>1</sup> –y caballero de Santiago echado a matemático<sup>2</sup>–, las que

---

\* Este trabajo se inscribe dentro de los proyectos del Grupo de Investigación Consolidado «Aula Música Poética» (2014 SGR 941), financiado por la Generalitat de Catalunya.

<sup>1</sup> Era hijo de Pedro de Medrano y Echauz (†1712) –secretario de Su Majestad y oficial segundo más antiguo de la Secretaría de Estado de la Negociación de Italia– y Inés de San Martín y Lugones (1666-antes de 1742). Al morir su padre, su madre empezó una relación amorosa con Antonio de Zamora que culminó en boda el 23 de abril de 1715. Todos los datos están extraídos de Martín Martínez, 2003: 87-88.

<sup>2</sup> Publicó varios libros de ámbitos matemático y aritmético como *Cuadrados mágicos que figuraban los egipcios y pitagóricos para la superstición de los falsos dioses*, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744; y *Tablas de reducción que comprehenden cuantas comparaciones puedan hacerse entre el pie y vara de Castilla y pie de rey y toisa de París, en longitud, cuadrado y*

<sup>1</sup> Era hijo de Pedro de Medrano y Echauz (†1712) –secretario de Su Majestad y oficial segundo más antiguo de la Secretaría de Estado de la Negociación de Italia– y Inés de San Martín y Lugones (1666-antes de 1742). Al morir su padre, su madre empezó una relación amorosa con Antonio de Zamora que culminó en boda el 23 de abril de 1715. Todos los datos están extraídos de Martín Martínez, 2003: 87-88.

<sup>2</sup> Publicó varios libros de ámbitos matemático y aritmético como *Cuadrados mágicos que figuraban los egipcios y pitagóricos para la superstición de los falsos dioses*, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744; y *Tablas de reducción que comprehenden cuantas comparaciones puedan*

permiten apreciar de forma clara hasta qué punto este tercer agente fue importante y relevante en la formación de las dos posturas tradicionalmente consideradas de la discusión en los primeros sesenta años del siglo<sup>3</sup>.

En la dedicatoria “Venerado difunto mío” que abre el primer tomo de los dos que conforman *Comedias de Antonio de Zamora* (1744)<sup>4</sup>, el hijastro de Zamora arremetía directamente contra la “hipocresía altanera y refinada” (Medrano, 1744: [III]) de aquellos que una vez estuvieron a su lado. Denuncia Medrano que “cuando contemplo que tan alto numen es de las pavesas olvidado desperdicio; cuando advierto reducido a casi nada tan gigante tesoro, dudo, con razón, en que han de convertirse algunos, que solo pudieron hacerse respetables a porfías del latrocinio” (Medrano, 1744: [III]). Tras la muy significativa declaración de “latrocinio”<sup>5</sup> que la obra de Zamora está sufriendo se esconden muchos nombres relacionados con la escena teatral de la corte, que, sin respetar lo conseguido por Zamora, no dudan en explotar y tergiversar especulativamente su obra para conseguir “la deleznable estatua en que los venera el vulgo necio, sobre el pedestal villano de la ratería y desvergüenza” (Medrano, 1744: [III]).

No hay lugar a dudas: Medrano reconoce una de las causas del tan temprano olvido de Zamora en el hurto por parte de representantes del mundo teatral. Son estos los destinatarios de las alusiones en las que Medrano vuelve constantemente a denunciar no solamente el acto de parasitismo y usurpación del éxito del madrileño en beneficio propio, sino de modificarlas y manipularlas de manera muy distinta a cómo las había pensado Zamora:

Tan abundante, tan rica, tan universal y tan primorosa fue la vena que  
ilustró tu incomparable musa, que bastó a enriquecer a tal cual pobreza

---

*hacerse entre el pie y vara de Castilla y pie de rey y toisa de París, en longitud, cuadrado y cúbico*, [s. l.], [s. i.], 1748, entre otros.

<sup>3</sup> La elección de las seis primeras décadas está basada en la aparición de un grupo de eruditos neoclásicos, tales como los de la Academia del Buen Gusto o Nicolás Fernández de Moratín, y el asentamiento del teatro popular y espectacular dieciochista. Por lo tanto, y como lo comentó Julio Caro Baroja, la oposición antagónica a nivel general “se realiza más lentamente de lo que dan a entender los que estudian el XVIII: casi siempre más interesados por la segunda mitad que por la primera. En la primera, hasta cierto punto, lo que se hace es vulgarizar o popularizar lo que en el siglo XVIII quedaban, a veces, en ámbitos más restringidos” (Caro Baroja, 1974: 46).

<sup>4</sup> Antonio de Zamora, *Comedias de Antonio de Zamora, gentil-hombre que fue de la Casa de Su Majestad y su oficial de la Secretaría de las Indias, Parte de Nueva España. Dedicadas a su autor*, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744, 2 tomos. La dedicatoria de Felipe de Medrano “Venerado difunto mío” se encuentra en el primer tomo en las páginas I-VI.

<sup>5</sup> *latrocinio*: “el hurto o acto de hurtar: y latamente el exceso que llevan en lo que venden los mercaderes, tenderos y oficiales de maniobras, que pasa de su intrínseco valor, y de la lícita ganancia” (*Aut.*).

desvanecida, que ensangrentó después el diente de su pluma, hiriendo a su maestro en lo vivo de la honra y mordacidad villana ¡y qué puede y debe llorarla la compasión menos tierna! (Medrano, 1744: [IV])

Las circunstancias contiguas a estas palabras otorgarán un ejemplo individual y señalarán directamente a un representante de la industria teatral que, en 1744, se encontraba en plena carrera teatral. Se trata de Manuel Guerrero, una de las figuras más polifacéticas de los años centrales del siglo XVIII: “actor, cantante, traductor, dramaturgo y polemista, fue también autor (director) de una de las compañías madrileñas desde 1751 hasta su muerte dos años más tarde, momento en el que su viuda, María Hidalgo, se hará cargo de la compañía durante varias décadas” (Nebra, 2009: XII). La problemática con la obra de Zamora de este personaje se deduce ya completamente de las alusiones de Medrano a un aprovechamiento injusto y desleal del éxito del dramaturgo fallecido:

Pero para su pena bien merecida basta y sobra que Madrid en sus teatros satisfaga a la discreción lastimada, exponiendo en representación repetida, obra en que los bastos retoques de propia, no puedan desmentir los delicados dibujos de ajena. Ya porque no es capaz, quien la prohija, de hacerla producción suya, y ya también porque entre las obras del legítimo dueño se encuentra la traza como parto de quien pudo hacerla (Medrano, 1744: [V]).

Evidentemente, la vehemencia de las palabras de Medrano arremeten contra aquel o aquellos que recientemente tergiversaron alguna o algunas obras originales de Zamora modificando partes de las mismas, reduciendo considerablemente la cohesión y coherencia entre el estilo y la profundidad dramática. Este acto de saqueo y piratería estaba fundamentado en una acción oportunista y codiciosa que, por los muy inferiores talento y aptitudes dramáticas de esa nueva pluma, o bien falsificará la obra original de Zamora o podrá ser explotada hasta límites imperdonables.

El motivo concreto de ese tono pudo venir del reestreno de la zarzuela *Viento es la dicha de amor* el 28 de noviembre de 1743 por la compañía de Antonio Palomino, aunque no se sabe en cuál teatro se ejecutó (Andioc y Coulon, 1996: 557-559). En esta reposición adaptada de la zarzuela de Zamora estrenada el 16 de octubre 1708, la música nueva fue obra de José de Nebra, mientras que gran parte del libreto original fue reformulado por Manuel Guerrero, cuya “responsabilidad recae casi con toda seguridad en los versos a los que puso música Nebra y que sustituían las partes originales de Zamora” (Nebra, 2009: XIII). Esta nueva versión de la

zarzuela fue repuesta en 1748<sup>6</sup> y 1752, siendo la compañía representante en esta última la del mismo Manuel Guerrero y la enmienda de la música de Antonio Corvi Moroti<sup>7</sup>. Si bien la adaptación del texto por haber nueva música era procedimiento habitual y lógico, lo que seguro no gustó a Medrano –que con toda probabilidad fue espectador del evento– es que el autor se granjeara todo el mérito y el éxito de la zarzuela, al haber elidido interesadamente la original pluma, tal y como lo haría más adelante en la reposición de 1752<sup>8</sup> o en el parecido caso de la adaptación de la calderoniana *El golfo de las sirenas*<sup>9</sup>. Es por este hecho que, aunque otros entre envidias, críticas y lucro deshonesto intenten borrar la memoria y obra de aquel que otrora consideraron su rival, Felipe de Medrano consigue la reimpresión de sus obras un año después de semejante desfachatez y saqueo de Manuel Guerrero. Menos casualidad es que en la edición de las obras *Viento es la dicha de amor* aparezca con el testimonio original, es decir, el propio de Zamora antes de las modificaciones de su heredero. De ese modo, saca a la luz, y con la inteligencia de lo reciente de la ocasión, el texto original de 1708 para que se compare con el desastre dramático insustancial, interesado solamente en la ostentación y la espectacularidad escénica –exornada, según Rafael Martín Martínez (2003: 109)–, que había hecho Manuel Guerrero un año antes. La detenida y comparativa lectura de ambas dará el juicio verdadero de tal afrenta<sup>10</sup>.

Pero esta denuncia de Medrano descubre el aspecto que mayor influencia tuvo en la percepción del teatro áureo en el XVIII por parte de la industria teatral. Este se trata de la tergiversación de la propia dramaturgia

---

<sup>6</sup> “La partitura de Nebra sirvió probablemente para la siguiente reposición de la obra que tuvo lugar el 20 de mayo de 1748 en el Teatro del Príncipe a cargo de la compañía de Manuel de San Miguel” (Nebra, 2009: XIV).

<sup>7</sup> Esta reposición tuvo lugar el “20 de mayo de 1752 en el Coliseo de la Cruz por la compañía de Manuel Guerrero. En la documentación conservada se incluyen pagos a Antonio Moroti “por la composición de las arias de Zamora” (450 reales)” (Nebra, 2009: p. XIV).

<sup>8</sup> De este modo se puede leer en la portada del fascículo que recoge el testimonio de la segunda jornada de la representación de 1752: “*Jornada segunda de la zarzuela Viento es la dicha de amor. Año de 1752. Siendo autor Manuel Guerrero*” (Biblioteca Histórica de Madrid, signatura: T 1-9-4, portada).

<sup>9</sup> En la primera página de los testimonios de los apuntes de la reposición de *El golfo de las sirenas* de Calderón hecha por Manuel Guerrero, se lee: “folia intitulada *Llegar en amor a tiempo y Golfo de las sirenas* escrita por Manuel Guerrero y se estrenó el día [20] de febrero año de 1753” (Biblioteca Histórica de Madrid, signatura: Teal-32-3, portada). Añadido con otra caligrafía se corrige: “De Don Pedro Calderón de la Barca”. Este episodio demuestra la ambición y la picaresca del autor y actor dieciochesco.

<sup>10</sup> Precisamente, René Andioc declaró esta idea para comparar el original del adaptado dieciochesco: “Basta comparar la obra primitiva con sus partes sucesivas para comprobar que los procedimientos esenciales en que se funda el éxito del género tienden por un lado a multiplicarse, y por otro a hacerse cada vez más complejos” (Andioc, 1987: 52).

del tiempo del autor<sup>11</sup>. La conversión del original de Zamora en el texto espectáculo que garantizara el éxito en las nuevas reposiciones supone una serie de alteraciones inherentes en la actividad de adaptación dieciochesca. Esta produce un resultado excesivamente alejado del original y, por lo tanto, de la dramática barroca de entresiglos de Zamora. Dicho aspecto es mucho más profundo que la sustitución de los solos con formas estróficas por fórmulas italianas de recitativo más aria *da capo*. Según José Máximo Leza, en las intervenciones solistas y de manera general de *Viento es la dicha de amor*,

la sustitución de las secuencias de estrofas solistas por el binomio recitativo-aria supone un desplazamiento de las imágenes del texto – variaciones literarias previsiblemente cantadas sobre una misma música– hacia la concentración en una imagen-afecto amplificada mediante las convenciones musicales del aria *da capo* (Nebra, 2009: XV).

Pero también sucede en numerosas ocasiones que las intervenciones que en el original fueron declamadas, en 1743 no solamente son sustituidas en distintos recitados y arias, sino que se añaden números de arias que dilatan la escena por el mero lucimiento musical sin aportar dramáticamente nada o incluso trivializar conceptualmente las escenas originales y con ello la obra en general. Este es, por ejemplo, el caso del cierre de la jornada primera, en el que indudablemente Guerrero y Nebra buscaron un cierre mucho más espectacular y vistoso musical y escenográficamente hablando, sin atender a las consecuencias que podían ocasionar en el ritmo interno y la estructura de la trama. Con esta práctica se altera la naturaleza poética de la zarzuela propiamente barroca –la que concebía Zamora–. Esto se reflejaba en la consiguiente rebaja o incluso eliminación de ciertas unidades poéticas y conceptuales a las que remitían las imágenes de los fragmentos eliminados o adaptados de un género –las fiestas reales barrocas– que Zamora entendía, igual que Bances Candamo, que “no se podía representar ordinariamente, por tener coros y músicas y gran artificio en su composición y en las máquinas [...]. Hacíase (como ahora las fiestas de palacio) en algunas de aquellas grandes solemnidades de sus dioses o de sus césares” (Bances Candamo, 1970: 89). Había pasado la zarzuela de los privados escenarios cortesanos a convertirse en éxito, ahora sí, pero “popular y aún populachero” (Caro Baroja, 1974: 46). A esto, por supuesto, habría que sumarle la

<sup>11</sup> Ya advertiría Leandro Fernández de Moratín que “el músico y los actores hacen de ellas lo que les parece: unas veces quitan las arias o piezas de música, otras las añaden, otras las alteran, colocando en el primer acto las escenas del último, y llegan a desfigurarlas en términos, que el triste autor que las compuso no las conocería si las viese” (Fernández de Moratín, 1867: 395).

modificación del carácter de los personajes por parte de unos actores condicionados por el superficial gusto del público popular de la mitad del siglo<sup>12</sup>.

Como se ve, el único carácter que Manuel Guerrero –pero también muchos otros, entre los que destacan Blas de Laserna o Pablo Esteve<sup>13</sup>– siguió para la adaptación fue el resalte espectacular de las partes más propicias para ello, sea cual fuere el género<sup>14</sup>. José Antonio de Armona definiría hacia el final del siglo este rasgo espectacular como el “estragado gusto del vulgo, que es el que afloja el dinero” (Armona, 1988: 284)<sup>15</sup>, mientras que famosos son los juicios de Jovellanos sobre, según él, las irracionales e inmorales representaciones, en las que “no hubo en la historia y en la fábula, en la naturaleza, ni en la política, acciones y acaecimientos, vicios o virtudes, fortunas o desdichas, que no se atreviese a imitar y presentar sobre la escena” (Jovellanos, 1997: 172). Ya Medrano había remitido al poder del público popular como aquel que otorgaba todo el poder mercantil a quienes potenciaran su recreo y favorable entretenimiento de la

---

<sup>12</sup> En este sentido, una de las principales críticas de los neoclásicos hacia las representaciones de obras barrocas en el XVIII fue que “la mitología se reducía ya en la referida zarzuela a una mera fachada tras la que se ocultaban a duras penas el ‘petrimetre’ Aquiles (o sea la persona particular que imitaba los modales de las clases superiores), el ‘alcahuete’ Ulises y la ‘atolondrada’ Briseida, asimilándose los ‘héroes y semidioses’ a unos ‘abates y cortejos’” (Andioc, 1987: 59). Contextualizadas estas palabras con el tema de este trabajo, bien pudiera haber sido semejante la opinión de Medrano sobre la vulgarización de la pintura de los personajes y la tosquedad de su actuación.

<sup>13</sup> José Subirá aportó multitud de datos sobre estos tres nombres y su participación en las adaptaciones y adecuaciones de lo espectacular en su trabajo “La participación musical en las comedias madrileñas durante el siglo XVIII”, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, VII, 1930, pp. 109-23 y 389-404.

<sup>14</sup> Del mismo modo, el propio Guerrero protagoniza la adaptación de la comedia de magia – género ya de por sí con alto porcentaje de números escenográficos vistosos– *El mágico de Salerno* de Juan Salvo y Vela, multiplicando la espectacularidad tanto del aparato escénico como el de la música: “Solo para la primera jornada de *El mágico de Salerno* compuso Guerrero varias coplas, un ‘cuatro’, un minué, otro ‘cuatro’ y tres obras más a cuatro; pero también había algunas seguidillas muy alegres de siete versos, [...] esta renovación parcial del adorno musical constituía, huelga decirlo, un factor de rejuvenecimiento, y, por lo tanto, de éxito” (Andioc, 1987: 53).

<sup>15</sup> Esta tendencia solo pudo ser revertida a partir de la temporada 1800-1801 con Santos Díez González, cuya larga colaboración con los corregidores Armona y Morales le llevaría a elaborar la *Idea de una reforma de los teatros de Madrid* (1799). Según este plan “quedaban eximidos los cómicos de la admisión de las obras, sustituyéndoles el ‘juez protector’, es decir, el corregidor, con la ayuda de un censor; además se les abonaba en adelante un sueldo fijo, rompiéndose por lo mismo, al menos teóricamente, el lazo de complicidad que los unía al ‘vulgo’ de los teatros: a la ‘tiranía’ de este sucedía la de los aficionados al ‘buen gusto’” (Andioc, 1987: 547).

espectacularidad escénica. Ana Contreras Elvira resume aquello que potencia este teatro popular dieciochesco en poder de la industria teatral:

El materialismo que suele predicarse de la cultura de las clases bajas desde el medievo, pues, está relacionado con el disfrute corporal y sensorial inherente a la interiorización de la fugacidad de la vida. De ahí que, en la escenificación, lo sensorial importe más que la trama. El funcionamiento de las neuronas-reflejas hace que ver, comer y beber constituya por sí mismo un espectáculo, sobre todo cuando uno no puede hacerlo, y constituya también una provocación a la movilización (Contreras Elvira, 2015: 259).

Como se ve, es lo que no se tiene y que produce maravilla, asombro y fascinación como deseo de las pasiones lo que potencia ese teatro antónimo y antagónico al modelo neoclásico, tal y como lo declararán desde Luzán hasta Moratín hijo. Son los autores de comedias y poetastros del perfil de Manuel Guerrero que se nutren de las reposiciones de las denominadas ‘comedias de teatro’<sup>16</sup> los que actúan como productores para el rédito económico si creen que una pieza no tiene el suficiente elemento clave del negocio: la tan productiva y demandada espectacularidad<sup>17</sup>. Las enmiendas y las variaciones sustanciales de comedias originales –especialmente las antiguas– serán unos recursos del que muy conscientemente abusarán, pervirtiendo las obras y alejándolas de la dimensión artística e incluso moral de las originales. El entretenimiento y la evasión lúdica están, como se ven, muy por encima de la calidad dramática. En relación con la carrera de Guerrero, es completamente sugerente que en enero de 1743 José de Cañizares –en calidad de fiscal de teatro– prohibiera la representación del *Baile nuevo para la quinta parte de la comedia “Pedro Vayalarde”* de la compañía de Manuel Guerrero<sup>18</sup> por lo siguiente:

debiéndose en cualquiera usar la gracia con el decoro y atención a los oídos que la escuchan, como en esta misma idea de sainete la usó don Francisco Candamo en la mojiganga que escribió para su auto *El primer duelo del*

<sup>16</sup> “La contaduría de los teatros cobraba dos entradas distintas: una para las llamadas comedias diarias o sencillas, otra (la entrada alta) para las comedias de teatro, o sea aquellas en que se daba al decorado y a la maquinaria una importancia excepcional” (Andioc, 1987: p. 8).

<sup>17</sup> La magnificencia y variedad del espectáculo importa tanto como los protagonistas y “en la medida en que una parte debe necesariamente, so pena de no tener continuación, despertar un interés cuanto menos idéntico y más bien superior al de la anterior, se ve obligado el dramaturgo, para dar más brillo a uno de esos cuadros, a poblarlo con figuras alegóricas o moradores del Olimpo; por lo mismo, estos no quedan ya vinculados al enredo sino de una manera artificial” (Andioc, 1987: 52).

<sup>18</sup> Gema Cienfuegos estudia la problemática de la prohibición del baile junto a la edición crítica del mismo (Cienfuegos Antelo, 2012: 64-91).



*mundo*. Y aunque el censor la ha procurado limpiar y prevenir de todos los sentidos indecentes que tiene, no lo ha conseguido como él confiesa, por lo que soy de sentir que estando como está no se debe conceder licencia para su ejecución (Citado desde Cienfuegos Antelo, 2012: 68).

Precisamente, esta es la única pieza prohibida en todo el siglo de la que se sabe hasta la fecha. Después Manuel Guerrero no solamente continuará su carrera de actor, sino que todas las adaptaciones que hará se llevarán a escena con gran éxito, entre las que resalta *Viento es la dicha de amor* del mismo 1743. Por lo tanto, parece que ni los censores y fiscales ni tampoco los neoclásicos que ocupaban puestos en la administración estatal pudieron detener el auge de la exitosa y rentable espectacularidad<sup>19</sup>. La gran influencia y poder fáctico de la industria teatral en relación a la cartelera se basa en haber sabido explotar el producto —esta precisa espectacularidad— para incitar a un determinado consumismo<sup>20</sup>. Las múltiples partes y secuelas que se encadenaron de una primera obra debido al éxito popular son una magnífica prueba de lo prolijo de este planteamiento<sup>21</sup>. Esta oferta, entonces, estará condicionada por la demanda y esta, a su vez, será mantenida por la renovación y variación de la espectacularidad. El círculo se cerraba perfectamente y sin fisuras. Es decir, el gusto popular de baja o nula educación, así también como las malas costumbres de diversiones y espectáculos de la nobleza y la burguesía que iba a los coliseos<sup>22</sup> son a lo que atienden las estrategias comerciales de los empresarios teatrales a la hora de comprar comedias, tonadillas, sainetes y, sobre todo, nueva música y nueva escenografía de piezas famosas de anterior éxito. Incluso a finales de siglo, una comedia de Cañizares de 1740 como fue *El anillo de Giges* mantenía un buen nivel de recaudaciones con una reposición “exornada con tres

<sup>19</sup> “Nada pudieron contra tales comedias de magia las prohibiciones y la constante, tenaz labor teórica e institucional de los seguidores de Luzán, Clavijo o Nicolás Fernández de Moratín” (Sala Valldaura, 2010: 107).

<sup>20</sup> Esto se ve claramente con el éxito y productividad de las comedias de magia: “los actores lo saben muy bien y con significativa regularidad representan cada vez más obras de este tipo durante la época de Navidad y Cuaresma, es decir, durante las épocas más favorables del año, pese al carácter poco edificante de tales comedias” (Andioc, 1987: 48).

<sup>21</sup> Un ejemplo de ello es, en palabras de Sala Valldaura, “*El asombro de Francia*, *Marta la Romarantina* se estrenó en 1716, se representó hasta entrado el siglo XIX y tuvo bastante descendencia (por ejemplo, tres partes más o *El asombro de Jerez*, *Juana la Rabicortona*). Ésta última, del propio Cañizares, fue también muchas veces repuesta en Madrid hasta febrero de 1857” (Sala Valldaura, 2010: 107).

<sup>22</sup> Andioc, basándose en las palabras de José Antonio de Armona, analiza la repartición de aposentos: “Buena parte de la cabida del patio la constituían las capas laboriosas de la capital [...] las lunetas y aposento son las ‘partes que siempre se ocupan por la nobleza y el pueblo rico’; en cambio, añade, ‘la mayor parte de la cabida y la más barata está dada al pueblo bajo’” (Andioc, 1987: 9-10).

decoraciones nuevas y todas sus transformaciones y tramoyas' en agosto de 1798, lo que confirma la importancia de las paulatinas mejoras escenográficas en un género que complace especialmente por la espectacularidad de su dramaturgia" (Sala Valldaura, 2010: 108). Apoyándonos en las palabras de Iris Zavala, "creemos, pues, que durante el siglo XVIII emerge con pujanza la literatura como bien de consumo, impulsada por el despliegue económico de las postrimerías del seiscientos" (Zavala, 1978: 28)<sup>23</sup>. Además, es importante anotar que la abundancia y suntuosidad teatral es consumida por el pueblo debido al ansia de promoción social o, al menos, para sentirse partícipe del símbolo de la riqueza que es la ostentosa espectacularidad. De esta manera tan ilustrativa expresó Nicolás Fernández de Moratín en la *Sátira segunda* (1764) lo que el público en general –aristocracia incluida– esperaba encontrar en las representaciones, muy especialmente en las comedias de teatro:

A lo que el poetastro más se inclina,  
y toma por preciso y fijo norte  
(porque que somos todos imagina,  
como una labradora de vil porte  
que se admira de ver con plata y oro  
las galas de las damas de la corte),  
es a llenar de máquinas el foro,  
y en lúcido teatro suntuoso  
mostrar de las tramoyas el decoro.  
(Fernández de Moratín, 1996: 210)

Resuenan ahora las palabras de fray Juan de la Concepción en la licencia de las *Comedias de Antonio de Zamora* de 1744 sobre el público y los dramaturgos: "los ingenios se excusan con el estragado gusto del vulgo [y] el vulgo dice toma lo que le ofrecen los ingenios" (Concepción, 1744: [VIII]), por lo que "dirán que se ha mudado el gusto, pero esto es imposible sin que antes se variase el objeto" (Concepción, 1744: [VIII]). La percepción utilitarista y reformista del carmelita ilustrado choca de bruces con la realidad de gran parte de los espectadores del teatro español. Aunque se hubiera cambiado el objeto –la comedia y la tragedia neoclásicas–, el gusto

---

<sup>23</sup> Véase un ejemplo de esto en la intencionada producción de Diego Torres de Villarroel de sus almanaques: "Yo soy autor de doce libros, y todos los he escrito con el ansia de ganar dinero para mantenerme" (Torres de Villarroel, 1990: 115). Sobre el salmantino la investigadora prosigue que "sus polémicas con Feijoo, Martín Martínez y otros adalides los pintan como un escritor contradictorio, que con frecuencia estaba más interesado en las ganancias editoriales que en propagar convicciones científicas. Tal vez henchía sus desacuerdos justamente porque le rendían buenas liquidaciones" (Zavala, 1978: 257).

continuaba siendo el mismo, alimentado por la actividad teatral<sup>24</sup>. Por lo tanto, el pueblo acepta –que no impone– gustosamente las novedades. En consecuencia, tal y como se ha visto en *Viento es la dicha de amor*, y como también lo afirmó Julio Caro Baroja, parafraseando a Juan Valera, “en el siglo XVIII se separan de modo ostentoso ciertos elementos cultos, de las clases tenidas por superiores, de los elementos populares y que esta ruptura o quiebra se nota hasta bien entrado el siglo XIX, si es que no sigue después” (Caro Baroja, 1974: 46). Era el imperio de la espectacularidad vanidosa del gusto del público, lo que condicionó incluso los intentos de Tomás de Iriarte de la reforma teatral<sup>25</sup>.

El respeto por la obra original y la cosmología y mundo al que remitía el autor primero, como se ve, están carentes en las adaptaciones y las representaciones de obras barrocas durante casi todo el siglo XVIII. No es menos importante que sea esta espectacularidad el mayor “recurso de los cómicos y el áncora de salvación de las empresas teatrales”, como lo reconocía Mesonero Romanos (1859: XX). Siguen, pues, estos mercenarios autores “el camino fácil de retomar temas del pasado que se actualizan según las nuevas exigencias, o se hacen traducciones libres, hasta transformarlas en obras nuevas, de comedias de autores extranjeros” (Palacios Fernández, 1988: 298). El resultado de esta actividad es la transformación de la comedia áurea en únicamente espectáculo popular, es decir, una representación basada, según René Andioc, en “un conjunto de elementos que no tienen ninguna relación directa con la poesía dramática propiamente dicha” (1987: 75).

La valoración negativa de esta espectacularidad intrínseca del teatro popular por la crítica neoclasicista es más que notoria y clara. Los argumentos que lanzan para la reprobación del teatro áureo y contemporáneo

---

<sup>24</sup> Un ejemplo de ello lo refleja Tomás de Iriarte en *Los literatos en Cuaresma* (1773), donde de manera irónica describe aquello que motivaba la asistencia a los teatros: “La otra señora que está más allá oye la tragedia con disgusto porque todo lo que en ella se contiene es cosa que puede muy bien suceder. Nada se representa allí que acontezca por arte mágico, [...] u otras brujerías de nueva invención. No hay cuevas o palacios encantados; no hay forma de que se aparezcan duendes, trasgos, visiones, sombras, espíritus ni fantasmas, como en el *Convidado de piedra* o en *Hamlet*” (Iriarte, 2005: 190-191).

<sup>25</sup> A tal extremo llegó el poder espectacular del teatro que Tomás de Iriarte era partidario, para atraer al público hacia un teatro de temática ilustrada y socialmente reformista, de dar al vulgo entretenimiento “con la extraordinaria invención de casualidades que nunca puedan llegar a verificarse” (Iriarte, 2005: 191) y con que “alguno de los personajes que representan saliese herido mortalmente o precipitado de un caballo, o bien despeñado de una elevada roca y diese una tremenda y estrepitosa caída en mitad de las duras tablas” (Iriarte, 2005: 189). Rendido a la hegemonía del público en el teatro, la idea de Iriarte, indudablemente, era aprovechar la espectacularidad que atraía a la gente para educarlas en los principios y valores de la modernidad española.

figuras como Luzán, Nasarre, Nicolás de Moratín o Montiano siguen la lógica y coherencia de las preceptivas clásicas. Como tal, poco o nada pudiera haber influido a la industria teatral en su percepción del teatro barroco, como así sucedió. La valoración en *Poética* del aragonés –especialmente perspicaz en diferenciar a Lope y Calderón de los dramaturgos populares del XVIII– y las opiniones de Leandro Fernández de Moratín sobre la actuación de las compañías, entre otras, despejan toda duda al respecto<sup>26</sup>. No obstante, no está tan claro si verdaderamente la acción de la industria teatral que antes se ha descrito pudiera haber variado y condicionado la concepción del teatro áureo en el grupo de los llamados tradicionalistas o defensores de Lope y Calderón<sup>27</sup>. El testimonio de Felipe de Medrano –como defensor del teatro barroco de Zamora– ha abierto una duda sobre la verdadera percepción y lectura crítica de este grupo.

Si uno de los principales argumentos de la defensa del teatro barroco por parte de los intelectuales tradicionalistas fue la legitimación gracias a la pervivencia del éxito en los teatros populares, ¿censuran estos –como lo hizo Medrano– la expoliación, variación y, por consiguiente, la vulgarización de los clásicos debido a la especulación espectacular por parte de la industria teatral? Para ello será menester cotejar las ideas que uno de los mayores representantes de estos defensores del teatro nacional –Ignacio de Loyola Oyanguren, más conocido por el pseudónimo Tomás de Erauso y Zabaleta– emitió en 1750 en el *Discurso crítico sobre el origen, calidad, y estado presente de las comedias* como defensa de Lope y Calderón ante los ataques

---

<sup>26</sup> Josep Maria Sala Valldaura escribía que “Ignacio de Luzán distinguía, con todo, entre el teatro de Lope de Vega y el de mediados del siglo XVIII, que le parecía muy inferior al del ingenio barroco. El aragonés deseaba utilizar los mismos argumentos de Lope para combatir la literatura dramática al uso y no tanto la de la centuria anterior” (Sala Valldaura, 2010: 100-101). Por su parte, Leandro Fernández de Moratín dirimió clarivamente que la preferencia del público por la espectacularidad no discernía si era un clásico o no: “Supóngase que un escritor de conocido ingenio da al teatro por primera vez una comedia intitulada *La dama duende* [...]. ¿Se representa en concurrencia de *Carlos Quinto sobre Túnez* [de Cañizares]? El vulgo acudirá en tropel adonde le ofrecen aquel desatino, y será muy corto el auditorio que prefiera el enredo cómico de Calderón a las puñadas y coces del capitán Ripalda y los moros de paja que se precipitan mal heridos desde las almenas al foso” (Fernández de Moratín, 1825: 108).

<sup>27</sup> Tomo la denominación de tradicionalistas de Jesús Pérez Magallón, que en su fundamental trabajo *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1685-1725)* parte principalmente de los estudios de José María López Piñero y Olga Quiroz-Martínez para tratar excepcionalmente la postura de este grupo intelectual que considera que –en cualquier campo de las ciencias o de las letras– “salir de lo propio, de la senda nacional –que no puede suceder si no es por enfermedad (‘afecciones’)— solo puede conducir al engaño, el error, la herejía” (Pérez Magallón, 2003: 195).

de Blas Antonio Nasarre un año antes<sup>28</sup>. Dejando aparte el importantísimo y fundamental argumento del nacionalismo y patriotismo español<sup>29</sup> que, según Erauso, significaban las obras del siglo XVII, niega rotundamente que sea el público el que determine el estado y, por lo tanto, la evolución del teatro popular<sup>30</sup>. No obstante, seguidamente sí declara que lo que determina el público de las representaciones es "el adorno exterior del teatro" (Erauso y Zabaleta, 1750: 89)<sup>31</sup>. Pero Erauso parece no otorgarle la suficiente importancia al aspecto de la espectacularidad: "el único pasto del vulgo y lo que mueve su imprudencia a el uso de las bullas, silbos o palmadas, sin que se pueda ni deba creer otra cosa, aunque aparezca lo contrario en los casuales efectos de sus algazaras" (Erauso y Zabaleta, 1750: 89). Paradójicamente, lo que los neoclasicistas atribuyen a la industria teatral como aspecto que determina la tendencia teatral popular, el tradicionalista lo apunta como mera anécdota o costumbre propia del vulgo.

La espectacularidad escénica que motiva la buena o mala recepción por parte del auditorio parece ser una valoración no exenta de cierta inocencia interesada si no fuera porque, como se verá, Erauso y Zabaleta tenía interiorizado este rasgo como propio del teatro que estaba defendiendo de los ataques de Nasarre. Para Erauso y Zabaleta no solamente se trata de que la ambientación y pintura del escenario y de la obra han de ser

---

<sup>28</sup> En resumidas cuentas, la posición neoclásica de Nasarre y demás choca con la de Erauso porque mientras este y "los críticos casticistas aseguran que la negativa de estos poetas a constreñir su ingenio a la verosimilitud material del drama antiguo significaba un paso decisivo hacia la perfección dramática nacional, para un sector importante de la crítica dieciochesca dicho perfeccionamiento se consiguió cuando los poetas franceses acomodaron los logros artísticos de los dramaturgos españoles del Siglo de Oro a las reglas del drama" (Rodríguez Sánchez de León, 1999: 83).

<sup>29</sup> María José Rodríguez Sánchez de León escribía que el principal argumento de este grupo tradicionalista "se define por la defensa del teatro español antiguo como expresión y representación del genio nacional. Al decir de partidarios del teatro del Siglo de Oro tan apasionados como Erauso y Zabaleta, Nifo o Romea y Tapia, nuestras comedias antiguas resultan propias del peculiar carácter de la nación española" (Rodríguez Sánchez de León, 1999: 80). Sin ningún lugar a dudas, a Erauso y Zabaleta habría que encuadrarlo dentro del grupo de aquellos que defienden lo existente católico y lo identificarán con "contrarreformista y aristotélico-escolástico; monárquico con habsburguista; 'romántico' con su formación en el teatro de la comedia y otras manifestaciones literarias del siglo, entre las que una cierta idealización del amor y vinculación con la honra son elementos fundamentales" (Pérez Magallón, 2002: 52).

<sup>30</sup> "El vulgo, como tal, no elige ni usa de diversiones del teatro, porque siendo estas intelectuales, las extraña y abandona, en consideración de que, para él, carecen de circunstancias apetecidas [...] El corto vulgo, que allí se halla, no se detiene a la inteligencia radical de lo que mira, ni tiene facultades para ello" (Erauso y Zabaleta, 1750: 88-89).

<sup>31</sup> Esto es "la visualidad de las tramoyas; en la puntual mutación de los bastidores; en la atractiva galanura y desembarazo de las cómicas; en los inquietos pasajes del entremés; y en las bufonadas del gracioso" (Erauso y Zabaleta, 1750: 89).

dinámicas y variadas, sino que el efecto, la ilusión que aporta ese adorno exterior del teatro es necesario para la correcta representación. Precisamente, arremete contra Cervantes –y sus seguidores del siglo XVIII<sup>32</sup>– por no atender a que “los tiempos tienen sus mudanzas y es menester caminar con ellos” (Erauso y Zabaleta, 1750: 7). En ese caso, y al haberlas adecuado Lope y Calderón a lo que la costumbre manda, se pregunta “¿por qué quiere ahora este prologuero recién llegado [Nasarre] quitarnos la profesión práctica de estas obras? ¿Qué interés se le sigue de malquistarnos con la moda y el gusto cuando es tan sabido que contra él no hay disputas?” (Erauso y Zabaleta, 1750: 7). Como se ve, no hay en Erauso preocupación alguna sobre la excesiva espectacularidad escénica de la comedia ni de si ese aspecto, como en *Viento es la dicha de amor*, pudiera modificar y alterar la obra original. Mucho menos hacerla superficial. Y no lo hay porque, según el propio tradicionalista,

aun los más lerdos y negados concurrentes de los coliseos distinguen y conocen muy bien que cuanto ven sobre el tablado es fingimiento y no realidad; es pintado y no vivo; es artificiosamente imitado y no existente. [...] Como porque la curiosidad humana no encuentra placer si no apura todo lo que concibe y puede prometerse dentro de una línea que se hizo objeto de su atención. (Erauso y Zabaleta, 1750: 235)

Así pues, Erauso y Zabaleta resuelve que, de las dos posturas que pueden existir en la dramática española –la extranjerizante y la nacional– es esta última –heredera de la tradición propia y, por consiguiente, la única, verdadera y válida– la que tiene como forma primordial la extrema y vistosa espectacularidad. Este no es otro que el teatro barroco, entre los autores del cual Erauso nombra y defiende a Antonio de Zamora con una mezcla de alabanza del autor de estilo barroco y de soporte de autoridad para su especial cruzada: “Lamentase de las introducciones de su tiempo, como ajenas de la cómica y de los preceptos graves de nuestro insigne Calderón, de quien, con virtuosa vanidad, se declara discípulo, llamándole no solo maestro, sino maestro mayor” (Erauso y Zabaleta, 1750: 271-272). Pero, ¿acaso las introducciones de que se lamentaba Zamora son, precisamente, las mismas que Erauso censura de Nasarre? Solo hay que consultar las palabras que el propio dramaturgo madrileño dejó escritas en el prólogo a sus *Comedias nuevas* de 1722 –y que precisamente Erauso reproduce– para

<sup>32</sup> Para un detenido análisis de los argumentos con los que Erauso Zabaleta achaca a Cervantes su poca capacidad dramática y la falsedad de *El Quijote* para el retrato de España desde el extranjero, véase José Cebrián, “De ilustrados cervantófobos”, *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina*, Antoni Bernat Vistarini y José María Casasayas (eds.), Palma – Salamanca, Universitat de les Illes Balears – Universidad de Salamanca, 2000, pp. 194-195.

saber exactamente de qué naturaleza eran esas molestas introducciones. Después de declararse enteramente discípulo de Calderón y de haber intentado seguir su estela, Zamora hace un más que sugerente comentario del estado del arte dramático en su tiempo:

Pero también mintiera si no dijese que lo he procurado seguir, debiendo a mi juicio el conocer cuán disformes serán las pinceladas que no observen aquel dibujo, por más que quiera desmentirme la novelera condición del siglo, en quien (debajo de la sujeta materia) se ha metido a indecente el gracejo, a tramoyista el aparato, a volatín el tiempo, a dicción la historia, a contemplación la verdad, y, últimamente, a maestro de capilla el numen, como si cada elemento de estos no hubiese hasta aquí concurrido a formar proporcionadamente un orbe perfecto, en quien (sin confundirse las cualidades) hacían sus aplicaciones hermoso al todo y a las partes, sin dejar de ser divertidas por ser regulares. (Zamora, 1722: XIX)

Como se comprueba, no solamente el tono es el mismo que el de Felipe de Medrano, sino que también lo son los protagonistas. La novelera condición del siglo de la que se lamenta Zamora no hace referencia al nuevo gusto clasicista –tal y como lo interpretó Erauso–, sino a la degeneración a la que la escena teatral estaba condenando al teatro barroco, pero evolucionado, que era el suyo. Huelga decir que, aunque no al nivel de Bances Candamo, Antonio de Zamora sabía de la necesidad de progresión y adaptación del teatro del siglo XVII a los nuevos tiempos<sup>33</sup>. Esta redirección hacia una relativa modernidad –siempre dentro de lo que podríamos llamar culturalmente lo barroco– había sido provocada en cierta medida por el inmovilismo que ya a finales del siglo XVII, en palabras de Bances Candamo, “había marchitado el gusto de los hombres, quitando todos los medios a lo preciso, cuanto más a lo superfluo, como por no haber quien ejecute semejantes actos, no teniendo útil en ello unos ni otros” (Bances Candamo, 1970: 5). A la vez que denuncia la novelera condición del siglo, Zamora está haciendo un llamamiento de protesta para el respeto de la dramática que él sigue –la escuela dramática de Calderón– frente al auge del teatro meramente espectacular y dramáticamente vacío. La sobreexplotación y centralización en aquel adorno exterior del teatro –el maestro de capilla– está convirtiendo la dramática de la comedia barroca calderoniana –el

---

<sup>33</sup> Dramaturgos de la talla de “Bances, Zamora y Cañizares –anticipados por Cubillo de Aragón u Hoz de Mota– representan un cambio fundamental respecto a las generaciones anteriores. Se trata de una cultura urbana y masiva como la del Barroco”, pero ‘aburguesada’ y caracterizada “‘por la sencillez campechana, la claridad, la naturalidad, que van a la par con el chiste, la burla y también, no hay que negarlo, cierta chabacanería que no es popular, sino muy de clase semiculta’” (Pérez Magallón, 2002: 37).

numen— en simpleza y trivialización; del mismo modo que la ambición por congraciarse con el gusto únicamente lúdico del público está haciendo que todo valga para el entretenimiento, por lo que se mete a indecente la anterior y nunca menos decorosa *vis comica*. En otras palabras, Zamora —igual que Medrano— culpa directamente a la industria teatral y a los que siguen esas prácticas como protagonistas de la desvalorización y vulgarización del elemento intelectual y estético por la artificiosidad gratuita y superficial del aparato escénico y musical. La espectacularidad vacía anula completamente lo dramático y condena a la mediocridad a todo el teatro. Esto mismo ya había denunciado Zamora años antes, cuando, junto con Bances Candamo y el Conde de Clavijo, denunció que el actor Pablo Polope solamente mostrase a los reyes aparato y tramoya en la fiesta real *Los tres mayores imperios* de 1687<sup>34</sup>. Por lo tanto, el dramaturgo parece así profetizar en 1722 lo que sucedería en 1743 con Manuel Guerrero.

No se trata, por lo tanto, de intransigente posicionamiento entre autores barrocos y autores clasicistas. Muy al contrario, Erauso y Zabaleta —habitado a las representaciones de la capital— no distingue esta importante variante del autor barroco que ensalza porque no tiene conciencia de ello. Para él, el teatro nacional, el de Lope, el de Calderón, el de Zamora, no puede existir sin ese fundamental adorno exterior. Lo que no sabe distinguir ya es que ese elemento no solamente está supeditado a una razón de ser intelectual y simbólica del ideario barroco, sino que la sobreexplotación desmedida de la espectacularidad invalida e imposibilita la dimensión literaria e intelectual. Así pues, y en gran medida, fue la acción mercantilista de la industria teatral la que produjo, más que el agotamiento del teatro barroco, su banalización y tergiversación durante la primera mitad del siglo, especialmente su segundo tercio. Testigo de ello es la superficialidad y el reduccionismo del *Discurso crítico* con que trata el tema al respecto, solo comparable al relativismo temporal que todo nacionalismo tiene como signo de autenticidad —y del que peca Erauso— y, lo que es más grave, que motiva su razón de ser frente a otras posturas.

<sup>34</sup> La fiesta fue en celebración de los años de la reina María Luisa de Orléans, el 25 de agosto de 1687, por las compañías de Simón Aguado y Agustín Manuel de Castilla. Moir dijo de ella que “es comedia hueca y mal construida en donde el dramaturgo se esforzó por causar admiración por medio de una multiplicidad de efectos escénicos que fueron, sin duda, sensacionales pero también, la mayor parte, rutinarios” (Bances Candamo, 1970: 138). A la representación de esta fiesta le siguió, como a todas de Pablo Polope, una serie de reprobaciones. Una de estas críticas, a modo de sátira, es la composición poética *Fiesta de toro ordenada por el Architoro Mayor del Mentidero* (1687), que, aunque es anónima, pudo ser compuesta por el Conde de Clavijo, como afirma Sanz Ayán (Sanz Ayán, 2006: 145). La sátira se encuentra editada críticamente por Duncan W. Moir en Bances Candamo, 1970: 137-151.



Como se va viendo, no es casualidad que tanto los intelectuales propiamente barrocos –entiéndase los nacidos al final del siglo XVIII o sus herederos dieciochistas– como los neoclásicos censuren y adviertan continuamente lo nocivo del poder de la industria teatral. Aunque dramáticamente opuestos, estos dos bloques no cesaron de reprobar las costumbres mercantilistas de un tercer actor en la querella del teatro en el siglo XVIII. No habría que darle tanta importancia si no fuera porque este tercer agente obró de tal forma que condicionó y modificó la visión del teatro barroco por parte de los intelectuales tradicionalistas de mitad del siglo. Fue la pertinente y continuada acción de la industria teatral la que, a ojos de la mayoría del público, consiguió reescribir espectacularmente los clásicos áureos. Ese producto se convirtió automáticamente como única verdad y realidad cuando se hablaba de Lope, Calderón o el propio Zamora. Estas son las causas de las variaciones en los teatros de las piezas del siglo XVII a las que aludía en su momento René Andioc:

Las comedias áureas, esencialmente calderonianas, que producen todavía recaudaciones relativamente interesantes tienden a ser cada vez más las que presentan características análogas a las de las comedias de teatro del XVIII, es decir, las que necesitan o pueden ocasionar una puesta en escena importante y variada y poseen protagonistas de alta esfera, con los consiguientes lances fuera de lo común en lo que no suele intervenir un mero galán de comedia de capa y espada (Andioc, 1989: 123).

En la confusión de puestas en escenas, de aplicación al teatro del siglo anterior las características análogas a las de las comedias del XVIII, tuvo un papel fundamental la industria teatral como agente que monopolizaba totalmente la cartelera madrileña. Mediante el poder que le daba la espectacularidad que embelesaba al público, la industria teatral sola bloqueó cualquier tipo de reforma neoclásica o de vuelta atrás al teatro de la esencia del siglo anterior. La dramaturgia espectacular como simple producto de ocio relajado caló tanto en las comedias de obra nueva como en las adaptaciones de antiguas. No obstante, y como se ha demostrado, no eran estas piezas de los clásicos del XVII, precisamente, las mismas que imaginaron, crearon y vieron representadas sus contemporáneos, como Zamora.

En conclusión, la industria teatral en la querella del teatro en la mitad del siglo XVIII desempeña el papel de un tercer agente que ha obrado de tal forma que ha condicionado y modificado la visión del teatro barroco por parte de los intelectuales tradicionalistas. Como se ha visto, la mercantilización del teatro áureo produjo la simplificación del elemento propiamente dramático y tanto la explotación como la multiplicación de la

espectacularidad musical y espectacular, que a su vez la banalizaba y falseaba la original. El resultado de la unión entre la dimensión literaria con la espectacular es totalmente artificial, forzada y falta de naturalidad. Junto con el nacionalismo exacerbado, esto se tradujo en la alteración y tergiversación interesada de la perspectiva de recepción que llevará a la concepción de que la imagen de las representaciones populares del siglo XVIII –lo que Zamora y Medrano consideraban vulgarización y traición del teatro– era la verdadera y la original, como pensó Erauso y Zabaleta. De ahí la relatividad con la que hay que tratar los datos del éxito del teatro áureo en la cartelera durante todo el siglo XVIII; la ‘novelera condición del siglo’, pues, motivaría una revisión del estado del teatro barroco en esa época. Se yergue, pues, la industria teatral como agente modificador y tercer protagonista a tener muy en cuenta en esta problemática. De no ser así pudiera confundirse el hecho de que Zamora y Medrano criticaran lo mismo que Luzán, Iriarte o ambos Moratín, a pesar de que los segundos no aprobaran el teatro barroco que los primeros defendían. No quisieran estas palabras dar sentencia general de un caso concreto, pero si la actuación de Manuel Guerrero en *Viento es la dicha de amor* se ha visto como hábito metodológico en el teatro popular, bien seguro que Medrano no fue el único que, desde la perspectiva del teatro barroco, puso el grito en el cielo. Quede, pues, este caso como motivación para desarrollar un estudio completo y actualizado de la cuestión del poder de la industria teatral en el espectáculo popular del siglo XVIII.



### Bibliografía

- Andioc, René, *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1987.
- Andioc, René, y Coulon, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, vol. 1.
- Armona, José Antonio de, *Memorias cronológicas*, Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos y María del Carmen Sánchez García (eds.), Álava, Diputación Foral, 1988.
- Bances Candamo, Francisco, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, Duncan W. Moir (ed.), London, Tamesis Books, 1970.

- Caro Baroja, Julio, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.
- Cienfuegos Antelo, Gema, “Censura teatral, del Barroco a la Ilustración: un baile prohibido en el siglo XVIII”, en *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, nº 6, (2012), pp. 64-91.
- Concepción, Juan de la, “Aprobación”, en Zamora, Antonio de, *Comedias de Antonio de Zamora, gentil-hombre que fue de la Casa de Su Majestad y su oficial de la Secretaría de las Indias, Parte de Nueva España. Dedicadas a su autor*, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744, tomo I, pp. [VII-VIII].
- Contreras Elvira, Ana, “De la fiesta al espectáculo: hambre y exceso en el cambio estético teatral del siglo XVIII”, en *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*, Jesús Murillo y Laura Peña García (eds.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, pp. 251-260.
- Fernández de Moratín, Leandro, *Obras dramáticas y líricas de don Leandro Fernández de Moratín*, Paris, Augusto Bobée, 1825, tomo I.
- Fernández de Moratín, Leandro, *Obras póstumas de don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1867, tomo I.
- Fernández de Moratín, Nicolás, *La Petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*, David T. Gies y Miguel Ángel Lamas (eds.), Madrid, Castalia-Comunidad de Madrid, 1996.
- Erauso y Zabaleta, Tomás de (Loyola y Oyanguren, Ignacio), *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España, contra el dictamen que las supone corrompidas, y a favor de sus más famosos escritores el doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Juan de Zúñiga, 1750.
- Iriarte, Tomás de, *Los literarios en Cuaresma*, Emilio Martínez Mata y Jesús Pérez Magallón (eds.), Madrid / Oviedo, Biblioteca Nueva / Universidad de Oviedo, 2005.
- Jovellanos, Melchor Gaspar de, *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre ley agraria*, Guillermo Carnero (ed.), Madrid, Cátedra, 1997.
- Martín Martínez, Rafael, *El teatro breve de Antonio de Zamora (estudio y edición)*, tesis doctoral inédita por la Universidad Complutense de Madrid bajo la dirección de Javier Huerta Calvo, Madrid, 2003.
- Medrano, Felipe de, “Venerado difunto mío”, en Zamora, Antonio de, *Comedias de Antonio de Zamora, gentil-hombre que fue de la Casa de Su Majestad y su oficial de la Secretaría de las Indias, Parte de Nueva España. Dedicadas a su autor*, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744, tomo I, pp. [I-VI].

- Mesonero Romanos, Ramón de, *Dramaturgos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1859, vol. II.
- Nebra, José de, *Viento es la dicha de amor, libreto de Antonio de Zamora*, José Máximo Leza (ed.), Madrid, ICCMU, 2009.
- Palacios Fernández, Emilio, "El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)", en *Historia del teatro en España. II. Siglos XVIII-XIX*, José María Díez Borque (dir.), Madrid, Taurus, vol. II, 1988, pp. 57-376.
- Pérez Magallón, Jesús, *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*, Madrid, CSIC, 2002.
- Rodríguez Sánchez de León, María José, *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CSIC, 1999.
- Sala Valldaura, Josep Maria, "Preceptiva, crítica y teatro: Lope de Vega en el siglo XVIII", *Anuario Lope de Vega*, nº VI, (2000), pp. 163-193.
- Sala Valldaura, Josep Maria, "El teatro, entre el primer y el segundo siglo XVIII", en *La luz de la razón. Literatura y Cultura del siglo XVIII*, Aurora Egido y José Enrique Laplana (eds.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 97-120.
- Sanz Ayán, Carmen, *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006.
- Torres de Villarroel, Diego, *Vida*, Dámaso Chicharro (ed.), Madrid, Cátedra, 1990.
- Zamora, Antonio de, *Comedias nuevas, con los mismos sainetes con que se ejecutaron, así en el Coliseo del Sitio Real del Buen-Retiro, como en el Salón de Palacio y Teatros de Madrid*, Madrid, imprenta de Diego Martínez Abad, 1722.
- Zamora, Antonio de, *Comedias de Antonio de Zamora, gentil-hombre que fue de la Casa de Su Majestad y su oficial de la Secretaría de las Indias, Parte de Nueva España. Dedicadas a su autor*, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744, tomo I.
- Zavala, Iris M., *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*, Madrid, Ariel, 1978.